



Silvia Contarini

Gesti verbali: Jolles lettore di Decameron, VI, 9

Parole chiave: Jolles, Warburg, Formule di pathos, Cavalcanti

Abstract: Verbal Gestures: Jolles' Reading of Decameron, VI, 9. In 1921 the Dutch scholar Andr. Jolles offered an original reading of Decameron, VI, 9, the novella featuring Guido Cavalcanti. Already with an eye to his future synthesis in *Simple Forms* (1931), Jolles draws some clues from former exchanges with Warburg and transfers them to the literary field, presenting Guido's gesture – linked to the birth of a new literary form, the joke – as the expression of a pathosformel.

Keywords: Jolles, Warburg, Phatosformel, Cavalcanti

Contenuto in: Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca

Curatori: Antonio Ferracin e Matteo Venier

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2014

Collana: Libri e biblioteche

ISBN: 978-88-8420-849-1

ISBN: 978-88-8420-976-4 (versione digitale)

Pagine: 229-241

Per citare: Silvia Contarini, «Gesti verbali: Jolles lettore di Decameron, VI, 9», in Antonio Ferracin e Matteo Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014, pp. 229-241

Url: <http://www.forumeditrice.it/percorsi/scienze-bibliografiche/libri-biblioteche/giovanni-boccaccio-tradizione-interpretazione-e-fortuna/gesti-verbali-jolles-lettore-di-decameron-vi-9>

SILVIA CONTARINI

GESTI VERBALI: JOLLES LETTORE DI DECAMERON, VI, 9

A Ezio Raimondi

Del saggio di André Jolles sulla novella di Cavalcanti mi sono occupata alcuni anni fa in un intervento pubblicato negli «Studi sul Boccaccio»¹, che mi piace ricordare perché all'epoca fu Vittore Branca, insieme con Ezio Raimondi, a incoraggiarmi nella traduzione di un testo fino a quel momento ignorato, apparso originariamente nel 1921 nella rivista olandese «De Gids» per interesse di Johan Huizinga, e ristampato insieme ad altri scritti sulla letteratura italiana, francese e tedesca nella raccolta di Jolles che esce a Haarlem nel 1923 presso lo stesso editore dell'*Autunno del Medioevo*².

Se torno ora sull'argomento, riprendendo in parte cose già dette, è perché alcune tessere del mosaico che all'epoca avevo messo insieme con qualche fatica – in assenza quasi completa di bibliografia sull'autore e sull'opera che precede *Forme semplici* – sembrano aver trovato una più opportuna collocazione, lasciando intravedere con maggiore chiarezza il disegno del testo e il suo ruolo all'interno di un dialogo a più voci, che implica da una parte la riflessione sul Rinascimento di Aby Warburg e dall'altra il confronto sotterraneo ma non meno insistente con l'*Autunno del Medioevo* di Huizinga. Anche dal punto di vista cronologico, del resto, *La facezia di Guido Cavalcanti* si situa tra due eventi significativi nella biografia dell'autore: la lettura meditata del libro di Huizinga, di cui proprio nel 1921 esce la seconda edizione, alla quale come ho cercato di mostrare altrove Jolles collabora con suggerimenti importanti che riguardano proprio il Boccaccio³, e la lezione

¹ Cfr. S. CONTARINI, *La voce di Guido Cavalcanti: Jolles lettore di Decameron VI, 9*, «Studi sul Boccaccio», 24 (1996), pp. 209-230.

² Cfr. A. JOLLES, *Bezieling en vorm. Essays over letterkunde*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1923. I saggi su Dante e Boccaccio si leggono in traduzione italiana in A. JOLLES, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. CONTARINI, premessa di E. RAIMONDI, Milano, Mondadori, 2003.

³ Cfr. S. CONTARINI, *Un dialogo epistolare sul Boccaccio: Jolles, Huizinga e il «problema del Rinascimento»*, «Studi sul Boccaccio», 39 (2011), pp. 217-241.

che il critico olandese viene invitato a tenere nel 1924, su richiesta di Fritz Saxl, all'Istituto Warburg di Amburgo⁴, per la quale egli propone il tema della Ninfa negli affreschi del Ghirlandaio di Santa Maria Novella, a ricordo del tempo in cui lui e Warburg – che in quel momento è ricoverato nella clinica di Kreutzlingen – «lavoravano insieme»⁵: una scelta eloquente, che è insieme la rievocazione malinconica di una giovinezza scapigliata nella Firenze di fine Ottocento e l'omaggio a un momento decisivo della sua formazione umana e intellettuale.

All'inizio degli anni Venti – lo provano i saggi sulla fiaba e sulla novella usciti sempre su «De Gids» –, la riflessione teorica che porterà a *Forme semplici* è per altro già avviata, e il *Decameron* si trova al centro del discorso di Jolles sui generi tra Medioevo e Rinascimento, quasi che attraverso Boccaccio egli intravedesse la possibilità concreta di delineare una storia della letteratura attraverso le forme⁶, mettendo a frutto la lezione di Riegl, di Warburg e di Worringer. In questo quadro composito va collocata *La facezia di Guido Cavalcanti*, nella quale il critico si sofferma, con netto anticipo rispetto alle considerazioni di Calvino⁷, sul salto leggero del poeta di là dal cimitero di pietra, associandolo a una manifestazione verbale inedita che a suo dire prefigura il Rinascimento: la facezia, che avrà poi la sua realizzazione più completa nel *De sermone* di Pontano e nei *Colloquia* di Erasmo, consacrando «il valore psichico della conversazione» come «relaxatio animi»⁸.

Nella sua comparsa aurorale dentro l'episodio della Sesta giornata, la facezia risolve a favore di Guido una tenzone dialettica nella quale secondo Jolles vengono a confronto due opposte visioni del mondo: i cavalieri fiorentini, depositari dell'antico codice cortese, e il poeta-filosofo, «cosciente del fatto che un'epoca si è chiusa dietro di lui, mentre un'altra si è aperta»⁹. Peraltro, la decifrazione del motto arguto di Cavalcanti è riservata in ultima analisi all'ese-

⁴ Sul ruolo svolto da Saxl presso l'Istituto Warburg di Amburgo durante la malattia del suo fondatore cfr. A. WARBURG, *Da arsenale a laboratorio*, in ID., *La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. GHELARDI, Torino, Arago, 2004, p. 14.

⁵ La lettera di Jolles a Saxl è contenuta in A. JOLLES, «Gebildeter Vagant». *Brieven en documenten* bijgebracht, ingeleid en toegelicht door W. THYS, Leipzig, Leipziger University Press - Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000, p. 503. Sugli affreschi della Cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella cfr. *La Ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, in A. WARBURG, *La Rinascita del paganesimo antico*, pp. 245-255.

⁶ Su questo punto mi sia consentito di rinviare a un mio intervento recente: «Forme artistiche». *Jolles e la teoria della novella*, in *Una lunga ricezione. Boccaccio e i suoi lettori*, a cura di G. M. ANSELMINI - G. BAFFETTI - C. DELCORNO - S. NOBILI, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 109-127.

⁷ Mi riferisco ovviamente alla lettura della novella di Guido che compare in I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 12-13.

⁸ A. JOLLES, *La facezia di Guido Cavalcanti*, in ID., *I travestimenti della letteratura*, p. 47.

⁹ *Ivi*, p. 53.

gesi di Messer Betto, incaricato suo malgrado di tradurre l'allusione contenuta nella facezia, e di comunicare ai compagni la distanza espressa attraverso la parola da Guido, tradotta immediatamente nel suo «svilupamento» oltre il cimitero delle arche: «noi siamo i vivi, coloro che sono rinati»¹⁰. Un'ulteriore precisazione riguardo a quello che Jolles considera il contenuto della facezia attribuita a Guido, e il significato stesso della novella boccacciana, si trova in una lettera a Huizinga del 25 ottobre 1920, contemporanea alla stesura del saggio, dove il critico, annunciando la prossima pubblicazione di quello che definisce coerentemente «un piccolo studio sul Rinascimento», scrive:

Ricordi la novella nona della sesta giornata del *Decameron*? L'aneddoto di Guido Cavalcanti e dei cavalieri fiorentini? Mi pare che qui si abbia un bell'esempio di ciò che i poeti dello Stilnovo potevano pensare riguardo alla parola "rinascimento". La parola in sé deve ancora fare la sua apparizione nella storia, ma il concetto esiste già: Guido è il "vivo", mentre gli altri sono "morti"¹¹.

L'attenzione è rivolta alla compresenza, dentro il medesimo spazio rappresentativo, di forme vecchie e nuove, che Jolles interpreta in una prospettiva warburghiana, attingendo alle radici di un lontano passato comune: gli anni del soggiorno a Firenze – tra il 1894 e il 1901 – quando il giovane studioso olandese, poco più che ventenne, attendeva, sotto la guida di Warburg, agli studi sui Primitivi italiani che avranno poi qualche influenza sull'affresco nordico dell'*Autunno del Medioevo*. È anzi possibile che tra il 1919 e il 1921, rivedendo il libro di Huizinga per conto dell'amico, Jolles ritorni spontaneamente sulle questioni affrontate molto tempo prima negli scritti di storia dell'arte: non solo per accenni rapsodici di colore autobiografico, disseminati nella corrispondenza, ma anche in una forma che sembra preludere alla ripresa e alla continuazione di quelle ipotesi critiche trasposte in un diverso sistema di riferimenti. Non a caso, nel saggio sulla novella di Cavalcanti viene incastonato un frammento che sembra preso a prestito dalle pagine giovanili di Jolles sulla pittura italiana del Trecento, redatte per la rivista «De Kroniek» nel 1895, in una sorta di svagata corrispondenza dall'Italia. Tornando più di vent'anni dopo sull'antitesi «Morte-Vita» che figurava in una di queste divagazioni storico-critiche, tra il diario di viaggio e il resoconto artistico alla Ruskin, Jolles invita il lettore della novella di Cavalcanti a soffermarsi ancora una volta «sui muri del Campo Santo di Pisa»¹² caro alla sensibilità *fin de siècle*, e in particolare sull'immagine to-

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. J. HUIZINGA, *Briefwisseling, I, 1894-1924*, a cura di L. HANSEN - W. E. KRUL - A. VAN DER LEM, Haarlem, Veen/Tjeenk Willink, 1989, p. 309.

¹² A. JOLLES, *La facezia di Guido Cavalcanti*, p. 53.

pica, emotivamente connotata, dell'incontro dei tre cavalieri riccamente addobbati con i tre cadaveri. Diversamente da quanto aveva fatto molti anni prima in un testo che, avendo di mira il libro di Thode su Francesco d'Assisi, si rivolgeva a un lettore informato e quasi complice, egli indugia ora sulla descrizione degli affreschi da lui attribuiti erroneamente al giovane Giotto¹³, nell'intento di colmare una lacuna che dà anche la misura della distanza esistenziale tra il presente e il passato:

Cavalcano lungo un sentiero solitario e a un tratto i cavalli divengono ombrosi; dinanzi a loro giacciono nei loro sudari tre corpi, rosi dai vermi, in stato di decomposizione o quasi interamente ridotti a scheletri; un vecchio eremita è fermo accanto a loro, e l'attitudine ne rivela il pensiero: «quello che qui vedete è il vostro destino, riflettete su tutto ciò quando indosserete i vostri abiti di gala o quando sentirete il cavallo scalpitare sotto di voi». In questo caso c'è chi chiama in causa il "Rinascimento", e l'arte del pittore, che Giotto aveva studiato al pari dei Senesi, sembra dargli ragione. Ma il contenuto? Il giovane pittore di questa scena starebbe probabilmente dalla parte dei cavalieri che volevano schernire Guido, mentre il Rinascimento coincide con l'agilità del poeta che salta oltre il cerchio chiuso dei sarcofaghi¹⁴.

Di là dalle implicazioni più specificamente letterarie sulla facezia, che Jolles amplierà nel capitolo sul motto di *Forme semplici*, la chiave interpretativa dell'aneddoto di Cavalcanti sembra dunque da ricercare nel rapporto con quanto avviene nelle arti figurative. Lasciando ora da parte le suggestioni fondate che portano a leggere l'incontro tra l'epicureo Cavalcanti e i cavalieri fiorentini quasi nei termini di un rinnovato *memento mori* rivolto alla brigata cortese¹⁵, si può seguire ancora per un poco la traccia che dal saggio del 1921

¹³ Sull'attribuzione del ciclo pisano cfr. L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, Einaudi, 1974. Riguardo al problema della datazione, e al rapporto con il *Decameron* si veda in particolare L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del "Trionfo della Morte"*, Roma, Salerno, 1987.

¹⁴ A. JOLLES, *La facezia di Guido Cavalcanti*, p. 54.

¹⁵ Cfr. A. R. ASCOLI, *Auerbach fra gli epicurei: dal canto X dell'Inferno alla VI giornata del "Decameron"*, «Moderna», 1-2 (2009), pp. 135-152. Sul rapporto tra *If. X* e *Dec. VI*, 9 mi limito a qualche citazione tra le più significative: R. M. DURLING, *Boccaccio on Interpretation: Guido's Escape ("Decameron" VI, 9)*, in R. M. DURLING et al., *Dante, Petrarch, Boccaccio: Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*, a cura di A. S. BERNARDO - A. L. PELLEGRINI, Binghamton, MRTS, 1983, pp. 273-304; G. MAZZOTTA, *The World as Play in Boccaccio's "Decameron"*, Princeton, Princeton University Press, pp. 67-69; G. STONE, *The Ethics of Nature in the Middle Ages: On Boccaccio's Poetaphysics*, New York, St Martin's, 1998, pp. 108-121; F. BAUSI, *Lettura di "Decameron" VI, 9. Ritratto del filosofo averroista, «Per leggere»*, 9 (2005), pp. 5-19.

si svolge indietro negli anni, a incontrare le ricerche sull'espressione nella pittura di fine Quattrocento, e in particolare quelli che Warburg, raccogliendoli nel grande Atlante figurativo di *Mnemosyne*, aveva definito i «superlativi nel linguaggio dei gesti», testimonianze della «rinascita della coscienza individuale»¹⁶. In sintonia con Warburg, che aveva riportato la comparsa del gesto originale, sciolto dalla ritualità propria del Medioevo, al recupero del *pathos* dell'Antico, Jolles interpreta il gesto di Guido nel *Decameron* – un atto inedito, che non figura nella versione precedente dell'aneddoto attribuito dal Petrarca a Dino Del Garbo¹⁷ – come «il primo segno di un Rinascimento cosciente inteso come nuova vita»¹⁸.

A confermare la filiazione del discorso critico sul Boccaccio dalle ricerche del periodo fiorentino, non è solo l'ambientazione della novella – il paesaggio cimiteriale e il sarcofago classico con la raffigurazione di Mercurio *psychopompos* nel quale una lettura suggestiva recente ha proposto di identificare «l'arca di marmo» su cui poggia la mano Guido prima del salto¹⁹ –, ma un passo preciso, contenuto sempre in una lettera a Huizinga del 1921, che restituisce un altro frammento della storia lontana del testo. Riandando con la memoria alla lezione su *Gotico e Prerinascimento* tenuta a Groninga nel 1897, nella quale aveva presentato al pubblico olandese il risultato dei suoi studi warburghiani, fornendo più di una suggestione al futuro storico dell'*Autunno del Medioevo* – Jolles infatti annota:

Venticinque anni fa un giovane sciagurato osava sostenere in una conferenza a Groningen che il destino del Rinascimento era di avere la sua culla in una tomba. Pensava allora a Nicola Pisano e al sarcofago del Campo Santo, ma parlando di Guido Cavalcanti potrebbe dire oggi qualcosa di simile. Ma qui le parole hanno anche un altro significato²⁰.

Come ha opportunamente rilevato Salvatore Settis, «scrivendo queste parole, Jolles aveva senza dubbio in mente la *Natività* di Domenico Ghirlandaio

¹⁶ A. WARBURG, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. WARNKE con la collaborazione di C. BRINK, edizione italiana a cura di M. GHELARDI, Torino, Arago, 2002, p. 82.

¹⁷ Cfr. a questo proposito G. GORNI, *Guido Cavalcanti nella novella del Boccaccio (Decameron VI, 9) e in un sonetto di Dino Compagni*, «Cuadernos de Filología Italiana», numero straordinario (2001), pp. 39-45.

¹⁸ A. JOLLES, *La facezia di Guido Cavalcanti*, p. 55.

¹⁹ Cfr. P. F. WATSON, *Architettura e scultura e senso della narrazione: Guido Cavalcanti e le case dei morti*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini tra Medioevo e Rinascimento*, I, a cura di V. BRANCA, Torino, Einaudi, 1999, pp. 75-84.

²⁰ J. HUIZINGA, *Briefwisseling*, I, p. 326.

nella Cappella Sassetti in Santa Trinita (1485 circa), in cui un fittizio sarcofago romano serve letteralmente da culla al piccolo Gesù»²¹. Il reticolo intertestuale richiamato per via allusiva appare però assai più denso e complesso, perché comprende anche la citazione di Nicola Pisano, il quale – è ancora Settis a ricordarcelo – si era ispirato proprio a un sarcofago fiorentino del 180 d.C. circa, che raffigurava Meleagro, per il «gesto espressivo di disperazione» della madre nel pulpito senese dedicato alla *Strage degli innocenti*: un gesto che Giotto attribuisce a sua volta a san Giovanni nella *Deposizione* agli Scrovegni (1505 circa), e che si ritrova infine nel fregio delle donne piangenti scolpite sulla tomba di Francesco Sassetti in Santa Trinita, intese da Warburg come «formule di *pathos* intensificato»:

Furono Warburg nel 1901 e (indipendentemente) Frida Schottmüller l'anno dopo a indicare nel sarcofago fiorentino di Meleagro la fonte antica per il bassorilievo Sassetti. Per la filiazione dallo stesso sarcofago di Nicola Pisano e poi di Giotto si cita sempre solo Panofsky (1953), che a sua volta fa riferimento a una comunicazione orale di Swarzenski e a un articolo di A. Bush Brown. In realtà, l'intera sequenza, dal sarcofago antico a Nicola a Giotto era stata ricostruita proprio da André Jolles [...], in una conferenza del 1904, stampata l'anno dopo²².

Il testo cui fa riferimento Settis è il saggio intitolato all'*Interpretazione del concetto di verità naturale nelle arti figurative*²³, nel quale Jolles analizza il «passaggio piano e graduale dall'arte dogmatica al realismo», e in particolare il modo «non gerarchico» di Nicola Pisano, che dimenticando «la tradizione ininterrotta di motivi antichi dall'arte paleocristiana ai giorni nostri», traduce l'Antico «senza mediazioni» e «in maniera non assimilata»²⁴: con queste pagine si conclude il periodo di formazione sotto il magistero warburghiano, che lascerà tracce vistose sulla ricerca degli anni successivi, contribuendo in maniera profonda alla definizione delle categorie critiche di *Forme semplici*.

Prima di esaminare da vicino il rapporto con i testi warburghiani che nutrono il discorso letterario sul Boccaccio, vale la pena ricordare che la riflessione sulla facezia nella quale Jolles vede il corrispettivo verbale del gesto di Guido

²¹ S. SETTIS, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, ora in M. L. CATONI - G. GINZBURG - L. GIULIANI - S. SETTIS, *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, a cura di M. L. CATONI, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 85.

²² *Ivi*, pp. 95-96. Sulla storia del motivo si veda anche M. L. CATONI, *Donna disperata in movimento: peripezie di un particolare*, in *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, pp. 49-81.

²³ Cfr. A. JOLLES, *Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der Bildenden Kunst. Ein Vortrag*. Mit 13 Abbildungen, Freiburg i. Br., C. Troemers Universitätsbuchdruckerei, 1905.

²⁴ *Ibidem* (traduzione mia).

non rappresenta un contributo critico isolato, né vale solamente come studio preparatorio al capitolo sul motto nella sintesi teorica del 1930, ma influenza nel profondo l'idea stessa delle forme semplici. Jolles le definisce infatti dapprima «motivi», con un termine non a caso derivato dalla storia dell'arte, ma subito dopo precisa che esse devono intendersi come «unità caricate di senso» che rappresentano «*il gesto individuale* del linguaggio», o in breve il «gesto verbale»²⁵. Proprio l'implicito rapporto che sussiste tra le intuizioni di Warburg e lo studio sulle *Forme semplici*, di cui il saggio del 1921 rappresenta un momento di sperimentazione concreta, spiega la difficoltà degli esegeti moderni di intendere alla lettera formule come quella di «gesto verbale», estranee all'orizzonte dello strutturalismo al quale il libro con un palese anacronismo critico viene spesso accostato, che implicano invece il dialogo sotterraneo con la psicologia dell'arte tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

All'interno del capitolo dedicato al motto ogni riferimento alla novella di Boccaccio è scomparso, ma l'*exemplum* di Guido rimane comunque percepibile in filigrana: come nelle osservazioni sulla novella da cui prende forma – per antitesi – il ragionamento sulla fiaba, il testo del *Decameron* rappresenta il nucleo invisibile da cui si sviluppa il discorso letterario, sollecitato da una riflessione filosofica e antropologica di portata più vasta. In questo caso *La facezia di Guido Cavalcanti* insiste sul dialogo rivelatore tra il poeta-filosofo e la brigata dei cavalieri, che alla fine, attraverso l'intervento illuminante di Messer Betto, giunge a comprendere il senso celato nella battuta di Cavalcanti. Ma a sua volta – è stato già notato²⁶ –, Guido conosce dall'interno l'universo cortese di cui Messer Betto è il degno rappresentante, e nei riguardi del quale si coglie a tratti in tutto il *Decameron* una sfumatura malinconica. Dunque l'ambivalenza rivelatrice su cui si articola la novella di Cavalcanti è la stessa che distingue la dinamica complessa della facezia, delineata da Jolles in *Forme semplici*. Rispetto alla satira, definita «lo scherno di ciò che censuriamo o esecriamo», l'ironia propria della facezia

schernisce ciò che censura senza che esista una contrapposizione netta, e implica anzi condivisione e coinvolgimento da parte del soggetto. La condivisione appare così un tratto caratteristico dell'ironia. Colui che schernisce condivide con l'oggetto dello scherno la sensibilità per l'oggetto, lo conosce dall'interno, ma ne ha riconosciuto l'inadeguatezza e la indica a chi sembra non conoscerla [...]. La satira annienta, l'ironia produce. La consapevolezza di conoscere ciò che si schernisce, il riconoscere che è parte di noi, consente di associare al comico tutte le sfumature, dalla malinconia al dolore. Se l'asprezza della satira si

²⁵ A. JOLLES, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura*, p. 288.

²⁶ Cfr. G. GORNI, *Guido Cavalcanti nella novella di Boccaccio*, p. 43.

accanisce sul suo oggetto, l'amarezza dell'ironia consiste nel ritrovare in sé ciò che si deride negli altri²⁷.

Ritorniamo al gesto di Guido. Se la teoria della facezia come forma semplice si sviluppa su un esempio concreto, rappresentato dalla *mise en abîme* della novella, al contempo il gesto della mano che si appoggia sull'arca di pietra e lo stesso salto possono essere definiti, con un certo grado di approssimazione, una formula di *pathos* in senso warburghiano, in quanto espressione di un'attitudine spirituale precisa, che non rientra nell'apparato dei gesti codificato dal Medioevo. L'attenzione di Warburg per i gesti si era manifestata già a partire dal 1889, quando era giunto a Firenze al seguito di August Schmarsow, il fondatore del Kunsthistorisches Institut, dal quale aveva ripreso l'interesse per la mimica intesa come la più primitiva delle arti, nella quale gesto e azione si presentano ancora indissolubilmente uniti. Occupandosi degli affreschi della Cappella Brancacci, Warburg si sofferma a sua volta sui movimenti corporei e facciali in Masolino e Masaccio, che egli legge come una conferma delle tesi espresse da Darwin in *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, il libro che per primo gli aveva insegnato «a concepire l'espressione umana nell'opera figurativa come effigie della vita pratica mossa»²⁸. Gli appunti per la conferenza tenuta al Kunsthistorisches Institut di Firenze nel semestre invernale del 1888-89, dedicata all'analisi dei *Tipi della Cappella Brancacci*, mostrano come l'analisi di Warburg si appuntasse all'epoca soprattutto su Masaccio, nel tentativo di individuare i luoghi nei quali «l'espressione momentanea» rivela «il carattere» delle figure rappresentate, e «il movimento delle singole parti del corpo si rivolge inconsapevolmente al mondo esterno»²⁹. Come confermano i *Frammenti sull'espressione*, editi di recente, il processo di dissoluzione della pala d'altare e la graduale comparsa di un corpo dalla gestualità istintiva, nel quale si percepisce «in germe l'anatomia di Rembrandt»³⁰, appare determinante nella visione storico-antropologica comune sia a Warburg che a Jolles, il cui nome affiora a tratti dai blocchi testuali che costituiscono il materiale fluido del libro, come *Mnemosyne* aperto a molteplici suggestioni e anacronismi rivelatori. Fin dalla prima serie di studi sui *Primitivi* italiani, pubblicato sulla rivista olandese «De Amsterdammer» il 6 maggio 1894, Jolles torna spesso sulla presenza del movimento nei dipinti del

²⁷ A. JOLLES, *Forme semplici*, p. 441.

²⁸ A. WARBURG, *Da Arsenale a laboratorio*, p. 9.

²⁹ A. WARBURG, *I tipi della Cappella Brancacci*, in ID., *La Rinascita del paganesimo antico*, pp. 28 e 29.

³⁰ ID., *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde / Frammenti sull'espressione*, a cura di S. MÜLLER - M. GHELARDI - G. TARGIA, Pisa, Edizioni della Normale, 2011, p. 306.

Trecento e del Quattrocento, osservando come, rispetto al codice liturgico medievale, il gesto singolo, emotivamente connotato, che si manifesta nella pittura divenga il segno tangibile di un'arte nuova, che è anche l'indizio di un rapporto mutato tra l'artista e il suo pubblico. E proprio all'equilibrio dei gesti dentro il sistema delle immagini, che corrisponde a una diversa forma di comunicazione, Warburg dedicherà qualche anno dopo le pagine di *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, inteso come «postilla» al saggio di Burckhardt sul ritratto³¹, che rappresenta probabilmente l'esito più organico delle ricerche fiorentine. «Pioniere esemplare», Burckhardt aveva insistito a suo tempo sulla necessità di indagare «l'inclusione sempre più frequente delle mani nel ritratto», lamentando che si fosse a lungo trascurata l'importanza dei gesti³², rivelatori dell'«aspetto momentaneo» del personaggio³³. E aveva aggiunto, quasi a indicare una via da seguire, che nei dipinti di Giotto era possibile riconoscere, accanto alle figure tradizionali, «diverse persone attive», «alcuni volti ben caratterizzati», quasi «tratti dalla vita quotidiana»³⁴. Muovendo da queste indicazioni preziose, Jolles istituisce nel 1895 un confronto tra le pale d'altare di Giotto, espressione di un'armonia assoluta, e il dipinto dell'Incoronazione della Vergine a opera dello stesso artista in Santa Croce, rilevando il contrasto tra i «gruppi celesti», rappresentati dalla «folla dei Martiri, degli Apostoli e degli Angeli» e le «figure umane», simili «a quelle che venivano in pellegrinaggio alla tomba di Assisi»³⁵. Nella loro comparsa, e nel rapporto antitetico che instaurano con le immagini gerarchiche dei santi dentro lo spazio pittorico, Jolles riconosce il segno di una palese «deviazione dalla norma», che a suo modo di vedere coincide con l'irruzione della vita nelle forme chiuse e immobili della rappresentazione medievale.

Non è forse un caso che *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* venga composto nel periodo di più intensa frequentazione tra Warburg e Jolles, quando i due abitano la villa di San Domenico di Fiesole condividendo forme di progettualità e di scrittura, come il carteggio fittizio sulla Ninfa del Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni. E non è neppure un caso, probabilmente, che il ragionamento di Warburg si sviluppi ancora una volta da un'ipotesi di confronto, nel caso specifico il paragone tra le scene della vita di San Francesco, dipinte da Giotto nella Cappella Bardi in Santa Croce, e la leggenda di San Francesco raffigurata circa

³¹ ID., *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. I Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e i suoi familiari*, in ID., *La Rinascita del paganesimo antico*, 270.

³² J. BURCKHARDT, *Il ritratto*, in ID., *L'arte italiana del Rinascimento*, a cura di M. GHELARDI - S. MÜLLER, Venezia, Marsilio, 1994, p. 273.

³³ *Ivi*, p. 274.

³⁴ *Ivi*, pp. 167-168.

³⁵ A. JOLLES, *Primitieven*, Tweede reeks, V, «De Kroniek», 5 maggio 1895, pp. 148-149.



1. Domenico Ghirlandaio, *La conferma della regola*. Dalle *Storie di san Francesco d'Assisi* (1482-1485) (Firenze, Santa Trinita, Cappella Sassetti).

160 anni dopo dal Ghirlandaio nella Cappella Sassetti in Santa Trinita (figg. 1-2). Di certo Giotto, l'artista sul quale si era più esercitata – contro la lettura medievale di Thode – l'esegesi a tratti ingenua, ma più spesso straordinariamente acuta del giovane autore dei *Primitivi*, è il punto di partenza riconosciuto di un itinerario dentro le forme che si conclude con un pittore caro sia a Warburg che a Jolles: Domenico Ghirlandaio, autore di quelli che Warburg definisce «incunaboli eccezionali e insuperati della ritrattistica italiana»³⁶, tanto da includerli anche nella sezione di *Mnemosyne* dedicata alla «comparsa del ritratto – sentimento di sé»³⁷. Vale la pena di citare il passo di *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* dove compare il raffronto tra i due pittori. Il frammento si ritrova, con minime varianti, in un manoscritto autografo in neerlandese di mano di Jolles con correzioni in tedesco di Warburg nell'interlinea superiore³⁸, insinuando qualche dubbio sull'at-

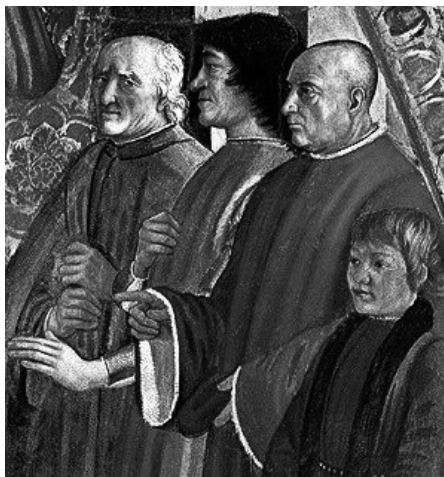
³⁶ A. Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, p. 279.

³⁷ ID., *Mnemosyne*, p. 78.

³⁸ Si tratta del ms. 56, 6, III del Warburg Institute di Londra, che ho pubblicato in S. Contarini, *Nello specchio di van Eyck. Warburg, Jolles, Huizinga, «Intersezioni»*, 2 (2001), pp. 301-334.

tribuzione di quello che è probabilmente il primo risultato di un'ipotesi di lavoro condivisa:

mentre Giotto rappresenta il corpo umano, affinché attraverso l'indegno involucro corporeo l'anima riesca ad esprimersi, in Ghirlandaio avviene tutto il contrario: il tema spirituale è un gradito pretesto per rispecchiare la bella apparenza di un tempo che s'aggira con imponenza, come se l'artista fosse ancora l'apprendista orefice della bottega del padre [...]. Ghirlandaio e il suo mecenate estendono così deliberamente il modesto privilegio che aveva il committente di trattenersi devotamente in un angolo del quadro, attribuendosi il diritto di inserire liberamente il ritratto in carne e ossa nella sacra rappresentazione in quanto osservatore o addirittura protagonista della leggenda. [...]. In Giotto le figure potevano emergere come creature terrene solo sotto la protezione del santo. Quelle del Ghirlandaio, sicure di sé, si atteggiavano invece a patroni della leggenda³⁹.



2. Domenico Ghirlandaio, *La conferma della regola* (particolare).

Nel corso di un'analisi minuziosa e appassionata, Warburg osserva come la personalità di Lorenzo il Magnifico, «sostenuta da un sentimento di naturale superiorità», si sprigiona dal ritratto dipinto dal Ghirlandaio, e in particolare da un gesto singolare – di non immediata decifrazione – che gli viene attribuito dal pittore:

la mano destra trattiene sul petto la veste scarlatta, l'avambraccio sinistro è proteso, la mano levata in un gesto che è in parte di sorpresa, in parte di difesa. Pure Francesco Sassetti fa un gesto momentaneo simile con la mano: con l'indice proteso e dritto indica evidentemente i suoi tre figli raffigurati sul lato opposto per caratterizzarli come membri della propria famiglia. Per il gesto della mano, Lorenzo ha un motivo analogo, anche se certamente più sorprendente, visto che di fronte ai suoi piedi si spalanca all'improvviso il duro lastricato di Piazza della Signoria, mentre tre uomini e due fanciulli salgono su una scala dirigendosi verso di lui. Si tratta evidentemente di una delegazione venuta a salutarlo, i cui membri – sebbene siano raffigurati solo teste e spalle – sono caratterizzati con la *verve* di un'improvvisatore fiorentino: ognuno ha una sua

³⁹ A. WARBURG, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, pp. 274 e 276.

particolare sfumatura mimica del tutto personale, mentre si approssima al signore e padrone Lorenzo⁴⁰.

Il «gioco muto» che si stabilisce tra Lorenzo e il gruppo raffigurato con lui nella scena è secondo Warburg estremamente eloquente, perché restituisce una sorta di psicologia della storia tradotta in pittura: l'uomo «dal profilo netto» che guida la delegazione è infatti Angelo Poliziano, «dotto amico di Lorenzo e suo collega in poesia», al quale il Magnifico «aveva affidato l'educazione dei propri figli»⁴¹, seguito da Matteo Franco e Luigi Pulci. Per spiegare la presenza incongrua di quest'ultimo, nemico acerrimo di Franchi, Warburg ipotizza che i due «si trovassero qui uniti sull'unico punto che li accomunava interiormente, vale a dire il loro desiderio di testimoniare la loro venerazione per Lorenzo»⁴²; da cui il gesto di sorpresa mista a stupore di Lorenzo per un'iniziativa diplomatica – forse di Poliziano stessa – giudicata poco opportuna. Tralasciando la verità storica della ricostruzione, ritenuta oggi inattendibile⁴³, è chiaro che per Warburg il significato più profondo dell'arte del Ghirlandaio consiste nel restituire l'espressione psicologica della personalità di Lorenzo condensata nel tratto emotivo del gesto. Non diversamente Jolles – che aveva conosciuto il testo nel suo farsi, collaborando forse in parte alla sua stesura – confermerà vent'anni dopo la validità di quell'approccio esteso alla letteratura, vedendo nella simultaneità della parola che si tramuta in azione – il salto di Guido – il tratto più intimo della personalità del poeta, la sua immagine esistenziale calata nello spazio narrativo della novella.

Tutto ciò induce a un'ultima considerazione riguardo al rapporto tra la parola e l'immagine che costituisce il filo conduttore della Sesta giornata del *Decameron* e – in un'altra forma – del dialogo a distanza tra Jolles e Huizinga tra il 1919 e il 1921. Nell'ampio commento – in forma epistolare – che accompagnava la sua lettura dell'*Autunno del Medioevo*, Jolles si era soffermato sul capitolo intitolato *Immagine e parola*, respingendo l'affermazione di Huizinga che alla fine del Medioevo la pittura fosse «quanto a mezzi di espressione, molto superiore alla letteratura»⁴⁴, ripiegata in logori riti formali. Nella sua replica vivace, Jolles faceva notare all'amico che vi sono epoche in cui «la novità del contenuto risiede nella forma»⁴⁵, e gli rammentava gli esempi francesi di Chri-

⁴⁰ *Ivi*, pp. 281-282.

⁴¹ *Ivi*, pp. 282-283.

⁴² *Ivi*, p. 291.

⁴³ Cfr. S. CARRAI, *Il presunto ritratto di Luigi dipinto dal Ghirlandaio*, in ID., *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 189-199.

⁴⁴ J. HUIZINGA, *L'Autunno del Medioevo*, trad. it. Firenze, Sansoni, 1967, p. 409.

⁴⁵ La lettera di Jolles è pubblicata in J. HUIZINGA, *Briefwisseling*, I, p. 261.

stine de Pisan e Jean Lemaire des Belges. La lettera è datata 25 luglio 1919: due anni dopo, in contemporanea alla seconda edizione del libro di Huizinga, il critico dà alle stampe *La facezia di Guido Cavalcanti*, introdotta da una riflessione sulla Sesta giornata del *Decameron* come rivincita della parola sull'immagine. Mentre ripercorre, non senza nostalgia, i sentieri dell'antico dialogo con Warburg, l'esegesi della novella di Guido diviene così la risposta più eloquente – dalla parte della letteratura – a una questione posta in termini forse troppo perentori nell'*Autunno del Medioevo*.